

L'histoire des interprétations de Dom Juan de Molière : Les deux premiers siècles de Don Juan de Molière

田島, 俊郎

<https://doi.org/10.15017/2332629>

出版情報 : 文學研究. 83, pp.89-114, 1986-02-28. Faculty of Literature, Kyushu University
バージョン :
権利関係 :

L'histoire des interprétations de *Dom Juan* de Molière⁽¹⁾

—Les deux premiers siècles de *Dom* *Juan* de Molière—

Toshiro TAJIMA

Il y a plus affaire à interpréter les
interprétations qu'à interpréter les
choses. (MONTAIGNE, *Essais*,
Livre III, chap. 13.)

I

Etudes des interprétations

Depuis longtemps, l'étude littéraire s'est égarée dans les études des choses non-littéraires. Cela veut dire que, en prétendant à l'étude de la littérature, on étudie, en réalité, des choses qui ne nous apprennent pas ce que c'est que la littérature. Des biographies d'un auteur, des interprétations psychanalytiques d'une œuvre littéraire, des connaissances sur la société et sur les idées d'une époque où vivait un écrivain etc., ces recherches nous apprennent beaucoup de choses, nous ne nions pas l'importance de cette sorte de connaissances, mais le problème, c'est qu'en apprenant ces choses-là, nous restons toujours ignorants de la question fondamentale: qu'est-ce que la littérature? Nous admettons que des connaissances suffisantes sur les vies, les idées, la vie économique, les sentiments etc., de l'époque d'un auteur sont nécessaires pour l'apprécier juste. Mais il nous semble que les études sur la littérature ont mis trop d'énergie sur ces études plus ou moins marginales. On avait commencé ces études «pseudo-littéraires» pour connaître mieux la littérature, mais on a fini par se contenter de ra-

masser le savoir qui n'apprendra pas ce que c'est que la littérature.

Bien sûr, ces défauts des études «pseudo-littéraires» sont, en réalité, pardonnables, parce que, tout d'abord, l'objet d'étude -la littérature- est une chose ambiguë, difficile à définir, et que le sujet d'étude -nous les lecteurs- est aussi ambigu que son objet. La littérature n'est pas encore définie clairement, ou peut-être ne sera-t-elle jamais définie comme un objet d'une étude scientifique.

Et pour les œuvres théâtrales, le problème est plus complexe; d'après Anne UBERSFELD, nous ne pouvons pas lire le texte théâtral, le texte théâtral est aussi incomplet que le scénario du cinéma, il faut tenir compte des choses qui s'échappent du texte -le décor, la mise en scène, la diction, etc. (UBERSFELD, p. 7.)

Quant aux études sur Molière, nous avons, par exemple, une étude de Madeleine JUNGERS et Elisabeth MAXFIELD-MILLER, *Cent ans de la recherche sur Molière*. Dans cette étude, les auteurs ont cherché à établir l'arbre généalogique de la famille de Madeleine et Armande Béjard, les actrices, maîtresse et femme de Molière. Cette étude nous a beaucoup éclairé sur l'aïeul de la famille Béjard, mais rien sur la littérature des œuvres de Molière.

Même pour les études fondamentales de Gustave MICHAUT; *La jeunesse de Molière*, *Les débuts de Molière à Paris* et *Les luttes de Molière*, il en va de même. Ce sont des études indispensables pour connaître le *curriculum vitae* de Molière, mais elles ne nous apprennent rien sur la littérature de ses œuvres.

Devant ces difficultés des études littéraires, nous voudrions proposer une étude de l'histoire des interprétations des œuvres théâtrales. La littérature est un acte institutionnel par excellence. Elle est un acte tout à fait humain et artificiel. Pour apprécier la valeur littéraire d'une œuvre, il nous semble utile d'examiner les critiques accordées à cette œuvre par les lecteurs de chaque époque. La valeur littéraire proprement dite n'existe pas en elle-même.

Les œuvres littéraires existent après être réalisées dans l'esprit des lecteurs. Sans l'acte de lecture, l'œuvre ne peut pas se réaliser. En plus, les interprétations d'une œuvre littéraire ne sont pas innocentes; prétendant interpréter une œuvre, les critiques ne parlent pas que de l'œuvre, mais souvent ils parlent d'eux-même. En interprétant une œuvre littéraire, ils ne nous montrent pas que les valeurs littéraires autonomes de cette œuvre, mais aussi leurs propres idées de la littérature. Disons que même les interprétations que nous avons voulu refuser en haut ne sont pas des interprétations tout à fait arbitraires, ces critiques ont l'intention d'interpréter des œuvres littéraires en suivant leurs concepts de la littérature. Nous n'acceptons aucune interprétation disons «pseudo-littéraire» comme l'unique et authentique interprétation, mais au moins nous les acceptons comme des témoignages d'une des notions de la littérature d'une époque. Il nous semble utile, en ce sens-là, d'énumérer toutes les interprétations d'une œuvre pour savoir mieux ce que c'est que la littérature. Nous voudrions donc voir, dans ce mémoire, une histoire des deux premiers siècles des lectures de *Dom Juan* de Molière.

II

Particularités de la pièce

Mais pourquoi voudrions-nous choisir cette pièce comme l'objet de notre étude? C'est parce que, tout d'abord, cette pièce a une carrière assez singulière. Elle fut jouée pour la première fois, le 15 février 1665, mais la troupe de Molière arrêta de donner ses représentations aussitôt après, et on ne l'a plus jouée pendant 185 ans. Et en plus, son texte était oublié jusqu'au début du XIX^e siècle. A cause de cette carrière, les interprétations de cette pièce sont très variées. Cette variété mérite l'attention. Deuxièmement, c'est parce que le thème de Don Juan a obtenu le statut du mythe

très rapidement; née au début du XVII^e siècle à Séville, la légende de ce séducteur était devenue tout de suite un des thèmes favoris de la littérature européenne. Ce n'est pas Molière seul qui a choisi ce thème comme sujet, maints auteurs furent tentés de le traiter dans leur œuvre.

Pour commencer, nous voudrions voir la situation où se trouvait la troupe de Molière. Elle donna la première représentation le 15 février 1665. En ce temps-là, elle se trouvait dans une situation critique; à cause de l'interdiction de la pièce précédente, *Le Tartuffe*, Molière avait besoin d'écrire une nouvelle pièce qui pourrait attirer l'attention du public et pourrait combler le défaut du *Tartuffe*. En ce temps-là, à Paris, le thème de Don Juan était bien accueilli auprès du public. Le thème était à la mode. Molière compta sur cette popularité du sujet. Il choisit donc ce thème comme le sujet de sa nouvelle pièce.

Avant Molière, il y avait au moins cinq versions de Don Juan. La plus ancienne est celle de Tirso de Molina. Il mit sur la scène une ancienne légende recueillie à Séville. C'était la fin terrible de Don Juan de Tenorio entraîné en enfer par la statue du commandeur qu'il avait tué après avoir séduit et déshonoré sa fille. Cette pièce s'appelle *El Burlador de Sevilla y comidado de piedra*, «*Le trompeur de Seville et le Convié de pierre*». Le caractère en est principalement tragique et religieux. L'idée de châtiment divin domine tout. Avant tout chez Molina, Don Juan n'est pas un athée mais un débauché. Cette pièce diffère essentiellement de la comédie de Molière.

Après Tirso de Molina, deux versions italiennes étaient faites dont le titre est semblable: *Il conitato di pietra*. Un des auteurs est Andrea Cicognini; l'autre est Onofrio Gilberto dont le texte est perdu. Ce qui est important, c'est que ces auteurs ont traité le thème qui était tragique à l'origine, en *commedia dell'arte*.

Et deux écrivains français, à leur tour, écrivirent deux versions

du *Festin de Pierre ou le Fils criminel*; Dorimond et Villiers. Le premier fit jouer la sienne à Lyon en 1658 et la fit imprimer en 1659; le second, comédien de l'Hôtel de Bourgogne, donna sa pièce sous le même titre en 1659 et l'imprima en 1660.

Il semble que Molière se soit inspiré de Villiers, de Dorimond et des textes des italiens. Il semble qu'il ne soit pas remonté jusqu'à Tirso de Molina. Ce sont les versions de Cicognini et des deux français qui étaient jouées couramment à Paris à l'époque de la première représentation de *Dom Juan* de Molière.

Par comparaison aux auteurs précédents, quels sont les traits caractéristiques qui sont dominants dans *Dom Juan* de Molière? Il faut noter tout d'abord qu'à la différence des œuvres précédentes, *Dom Juan* de Molière est plus philosophique; dans les œuvres antérieures, Don Juan n'est qu'un simple homme à femme, un séducteur et un débauché, mais dans Molière, Dom Juan est plus philosophique et disons métaphysique; il est assez audacieux pour offenser le culte chrétiens.

Deuxièmement, dans l'avant-histoire du thème de Don Juan, le thème était devenu de plus en plus comique. L'air pathétique de la version de Tirso de Molina était déjà réduit dans les versions italiennes. La pièce de Tirso de Molina n'est pas comique; dans cette pièce, Don Juan est avant tout scandaleux et tragique. Mais au cours de la première moitié du XVII^e siècle, le thème s'était métamorphosé en comique. Cicognini et Gilberto adaptèrent le thème à leur genre théâtral, *commedia dell'arte*. Et il est certain que Molière fut bien influencé par ces auteurs comiques.

III

Histoire du texte

Les premières représentations ne furent pas un échec, au contraire, la pièce fut bien acceptée par les spectateurs. D'après le

Registre de La Grange, à la première représentation, la troupe gagna 1830 livres, et à la cinquième représentation, le montant de la recette monta à 2390 livres. Ces chiffres sont assez grands pour l'époque. Si nous comparons ces chiffres à ceux de la première représentation des autres pièces, nous nous rendons compte que les premières représentations de *Dom Juan* furent un succès. Par exemple, le 26 décembre 1662, à la première représentation de *l'Ecole des Femmes*, la troupe gagna 1518 livres. Et jusqu'au 10 juin 1663, la recette ne monta pas au-dessus de ce chiffre. Le 10 juin, la troupe gagna 1600 livres, c'était le maximum, mais ce jour-là, la troupe joua *l'Ecole des Femmes* et *la Critique de l'Ecole des Femmes* ensemble. Pour les autres pièces, les chiffres étaient identiques; *Les Précieuses Ridicules*, le premier triomphe de Molière, n'a gagné que 1400 livres, le 2 décembre 1659, quinze jours après de la première représentation. *L'Ecole des Maris*, 1131 livres à la 7^e représentation, *l'Avare*, 1069 livres à la première représentation, *le Bourgeois Gentilhomme*, 1634 livres à la 3^e représentation, *Psyché*, 1313 livres à la 6^e représentation, *les Femmes savantes*, 1735 livres à la première représentation, *le Malade imaginaire*, 1922 livres à la première représentation. En ce qui concerne des autres pièces, les chiffres sont moins bons. Les chiffres de la recette ne correspondent pas immédiatement à la popularité de la pièce, puisque souvent à la première représentation, le prix des places était doublé. On l'appelait *jouer au double*. Mais ces chiffres des montants de la recette nous rapportent, au moins, les degrés des succès financiers des pièces.

Après les 15 représentations des mois de février et de mars, la troupe ferma la porte de la salle pour la relâche de Pâques. A la réouverture de la salle, malgré le succès de la pièce, la troupe ne la reprit pas, et elle ne fut jamais reprise du vivant de l'auteur. De même qu'avant Molière, après Molière, le thème de Don Juan était toujours en vogue. En 1669, Rosimond, acteur du théâtre

du Marais, fit jouer son *nouveau Festin de Pierre*. En 1676, Champmeslé, acteur de l'Hôtel de Bourgogne, fit jouer une petite pièce en deux actes; les *Fragments de Molière*⁽²⁾.

La vogue du thème de Don Juan n'était pas limitée au royaume de France. L'influence de *Dom Juan* de Molière n'était pas négligeable; en 1676 à Londres, Thomas Shadwell donna son *The Libertine*, pièce inspirée de Molière. *Dom Juan* de Molière était traduit dans la plupart des langues européennes et colporté à travers l'Europe jusqu'au Portugal⁽³⁾.

Après la mort de Molière, la troupe de l'Hôtel Guénégaud décida de reprendre cette pièce. Et pour donner la représentation en ville, elle prit une précaution; elle demanda l'adoucissement et la versification du texte à Thomas Corneille. La version de Thomas Corneille fut jouée pour la première fois le 12 février 1677 à l'Hôtel Guénégaud. A partir de cette date, la représentation de *Dom Juan* n'était donnée que dans cette version, et la version originale de Molière ne sera reprise qu'en 1841.

Pour l'histoire du texte de la pièce aussi, il y a des problèmes; le texte ne fut pas imprimé immédiatement. Le privilège accordé ne fut pas utilisé. C'est seulement en 1682, à l'occasion de la publication des *Œuvres posthumes de Monsieur de Molière* éditées par La Grange, que le texte de *Dom Juan* fut imprimé pour la première fois. Ce texte était déjà adouci, cependant malgré ces auto-censures, le censeur demanda des modifications. Cette édition fut cartonnée, par conséquent, il ne nous reste que trois exemplaires qui furent sauvés de cette démolition. En 1683, une édition fut faite à Amsterdam. Elle contient des variantes plus audacieuses et des endroits plus courts que le texte non censuré de 1682, on considère donc qu'elle conserve l'état ancien du texte rédigé par Molière. En 1684 à Bruxelles, et en 1699 à Berlin, deux éditions furent faites d'après l'édition d'Amsterdam. Mais ces trois éditions furent tout de suite oubliées. Au cours du XVIII^e siècle, on

n'avait que le texte versifié de Thomas Corneille et que le texte de l'édition censurée de 1682 qui étaient disponibles au public. Et pour les représentations théâtrales, la version de Thomas Corneille était utilisée. C'est en 1813, dans un recueil intitulé *Molière commenté d'après les observations de nos meilleurs critiques; son éloge par Chamfort, et des remarques inédites du père Roger, ex-jésuite*, que Simonin publia la scène du Pauvre d'après l'édition non démolie de 1682. Et en 1819, le texte du *Festin de Pierre* fut établi définitivement d'après l'édition non censurée de 1682 et l'édition d'Amsterdam de 1683 par Auger. Aujourd'hui, on prend l'édition non cartonnée de 1682 comme édition de base et donne des variantes en conférant l'édition hollandaise.

VI

Réactions contemporaines

Le caractère de la première représentation était comique. Au moins ce qui est certain, c'est que, comme nous avons remarqué en dessus, dans l'avant-histoire du thème de Don Juan, ce thème était devenu de plus en plus comique; les auteurs italiens traitent ce thème en comique. La première représentation devait être comique. Despois dit, «Il n'en est pas moins certain que, par le caractère dominant, si *Nicomède* et *Dom Sanche* sont des tragédies, *Dom Juan* reste bien une comédie. Molière voulut, de plus, que ce fût une comédie toute française. Il imagina une peinture hardie et profonde de l'homme de cour corrompu, du «grand seigneur méchant homme», qui, dans le vice et jusque dans le crime, porte encore l'élégance, léger autant que froidement cruel dans ses noirceurs, incomparable dans le triple talent de perdre les femmes, de tenir l'épée ferme et de ne pas payer ses dettes.» (DESPOIS, p. 33.) A la première représentation, le rôle de Sganarelle était le rôle le plus important, parce que, tout d'abord, il fut tenu par

Molière lui-même, et que les attaques des ennemis de Molière tendaient sur ce rôle. Il n'est pas douteux que, si l'on considère le talent de Molière, cette incarnation de Molière était comique et bouffon.

Comme nous avons déjà vu, la pièce fut un succès à la première représentation. Mais malgré la recette assez élevée, Molière se résigna à supprimer la scène du Pauvre et à ne pas donner les représentations après la relâche de Pâques. Il est apparent qu'il y eut des menaces ou des interdictions discrètes mais plus ou moins autoritaires. Mais nous n'avons aucun témoignage qui nous renseigne sur la raison de cette suppression et de cet abandon.

Mais nous avons des pamphlets qui nous rapportent l'air que suscitait cette pièce. En 1665, autour de cette pièce, il y avait une polémique; en avril, une attaque intitulée *Les Observations sur une Comédie de Molière intitulée le Festin de Pierre* apparut⁽⁴⁾. Et jusqu'à la fin du mois de juillet, le côté de Molière publia deux pamphlets pour défendre la pièce; *Réponse aux observations touchant le Festin de Pierre de M. Molière*, et *Lettre sur les observations d'une comédie du sieur de Molière intitulée le Festin de Pierre*. Ces documents nous apprennent comment la pièce était accueillie, comment les opposants de Molière réagissaient contre ses audaces et comment Molière et son entourage se défendaient.

Nous commençons par examiner *les Observations*. Rochemont, auteur de ce pamphlet, commence son argument par quelques excuses; il prétend qu'il n'en veut pas à Molière en personne, que ce qu'il veut exposer n'est pas un sentiment personnel mais celui de tous les gens de bien et qu'il veut défendre les intérêt de Dieu. Selon lui, «Molière a quelque talent pour la farce et il connaît l'italien suffisamment pour copier les auteurs italiens, mais le succès de ses pièces doit plus aux talents des acteurs qu'à celui de l'auteur. Molière n'a pas de talent mais l'adresse et le bonheur de duper le public. Donc, si Molière ne jouait que des farces, il ne serait pas attaqué. Mais, il a osé mettre en scène la religion dans sa comé-

die, cela est insupportable pour les gens de bien. Alors que le roi met tous ses soins à maintenir la religion, Molière a l'intention de la détruire, d'élever l'autel de l'impiété et de ruiner le culte de Dieu. Dans le premier placet du *Tartuffe*, Molière a prétendu qu'il avait l'intention de corriger les hommes en les divertissant, mais en fait, son véritable dessein n'est que de les perdre en les faisant rire.》 (*Œuvres complètes*, tome II, p. 1199-1201.)⁽⁵⁾

Les reproches de Rochemont portent surtout sur l'impiété et l'hypocrisie de Dom Juan. Il critique Molière en citant les réformes de la comédie de Richelieu; «Molière a ruiné tout ce que Richelieu a fait pour le théâtre: Richelieu a purifié et réformé la comédie, mais Molière a anéanti cette réforme, ou plutôt, il a rendu la comédie pire qu'avant; avant la réforme, la comédie n'était que coquette et libertine, mais il l'a rendue pire, il a caché ses obscénités et ses malices sous le voile de l'hypocrisie.》 (*ibid.*, p. 1201-1202.) Rochemont accuse l'athéisme de Molière; d'après lui, *Dom Juan* n'est qu'une étape de la descente en enfer, cette pièce est le résultat nécessaire des pièces précédentes; *l'Ecole des Femmes* et *le Tartuffe*; «On ne descend pas tout d'un coup dans l'athéisme; on descend pas à pas dans cet abîme; «l'impie insinue d'abord quelque proposition libertine; il corrompt les mœurs et raille ensuite des mystères; il tourne en ridicule le paradis et l'enfer; il décrie la dévotion sous le nom de l'hypocrisie; il prend Dieu à partie, et fait gloire de son impiété à la vue de tout un peuple.》 (*ibid.*, p. 1202.) Molière suit précisément cette trace; dans *l'Ecole des Femmes*, il s'est moqué du paradis et de l'enfer en parodiant les dix Commandements: dans *le Tartuffe*, il a voulu tourner les dévots en ridicule. Et enfin, Molière corrompt la pudeur du public et lui ôte tous les secours de la dévotion qu'il pourrait recevoir d'une véritable et solide piété.》 (*ibid.*, p. 1202-1203.)

En suivant les reproches contre l'attitude générale de Molière, Rochemont commence les critiques détaillées de la pièce. En mas-

se, ses critiques portent sur l'athéisme de Dom Juan et sur les discours anti-religieux qu'on trouve partout dans la pièce. Mais ce qui est plus significatif dans ces *Observations*, c'est qu'il accuse Molière en personne, malgré sa concession du début des *Observations*. Il critique non seulement le rôle de Dom Juan mais aussi celui de Sganarelle, donc Molière en personne qui incarna ce rôle;

Il y a quatre sortes d'impies qui combattent la Divinité: les uns déclarés, qui attaquent hautement la majesté de Dieu, avec le blasphème dans la bouche; les autres cachés, qui l'adorent en apparence et qui le nient dans le fond du cœur; il y en a qui croient en Dieu par manière d'acquit, et qui, le faisant ou aveugle ou impuissant, ne le craignent pas; les derniers enfin, plus dangereux que tous les autres, ne défendent la religion que pour la détruire ou en affaiblissant malicieusement les preuves ou en relevant adroitement la dignité de ses mystères. (*ibid.*, p. 1205.)

Il rappelle que Molière a partagé ces quatre sortes d'impiétés entre le maître et le valet; Dom Juan est athée et hypocrite, et le valet est libertin et malicieux. Selon lui, Sganarelle est le pire des deux, parce qu'il traite les choses saintes avec bassesse et en ridicule. Molière est donc doublement répréhensible parce que, comme auteur, il a «mis la défense de la religion dans la bouche d'un valet impudent, exposé la foi à la risée publique, et donné à tous ses auditeurs des idées du libertinage et de l'athéisme, sans avoir eu soin d'en effacer les impressions,» (*ibid.*, p. 1205.) et comme acteur, il a incarné le rôle de Sganarelle lui-même. Enfin «Molière devait pour le moins susciter quelque acteur (personnage) pour soutenir la cause de Dieu et défendre sérieusement ses intérêts.» (*ibid.*, p. 1206.)

Au demeurant, Rochemont accuse Molière en personne surtout à cause de son rôle de Sganarelle. Bien qu'il admette le succès de la pièce, il en dénie le sens; d'après lui, le succès de la pièce est vain

parce que «l'on rit plutôt d'une sottise que d'une bonne chose.» (*ibid.*, p. 1207.) Et il termine son argument avec les louanges du Roi.

Enfin, les critiques de Rochemont ne portent ni sur le domaine littéraire ni sur l'esthétique théâtrale, elles sont destinées avant tout à l'audace philosophique de la pièce. Pour lui ce qui était impardonnable dans la pièce, c'est que Molière fit monter des choses saintes sur la scène de la comédie, et qu'il pouvait attirer le public avec cette pièce «impie».

Par conséquent le «côté de Molière» devait contre-attaquer automatiquement dans ce domaine. Comme les répliques aux *Observations*, nous avons deux pamphlets de partisans de Molière: *Réponse aux observations touchant le Festin de Pierre de M. Molière* et *Lettre sur les observations d'une comédie du sieur de Molière intitulée le Festin de Pierre*. Les auteurs de ces pamphlets ne sont pas identifiés. La *Réponse* parut au cours du mois de juillet 1665, et la *Lettre* parut avant le 9 août.

L'auteur de la *Réponse* est plutôt médiocre; comme il l'admet lui-même, son argument n'est pas assez convaincant pour contre-attaquer les *Observations*. Son ton est ironique, mais en masse, il n'a pas réussi à démontrer la justice du côté de Molière. L'entourage de Molière devait sentir la nécessité de renforcer son crédit. La *Lettre* est publiée donc sitôt après.

Voyons cette *Lettre*. L'auteur commence la *Lettre* en critiquant le superflu de la passion de Rochemont. Il dit que les critiques de Rochemont sont poussées par l'émotion; si l'intention de Rochemont était charitable, il n'accuserait pas un homme en public. Et puis l'auteur appelle l'attention à l'adresse de l'observateur; «si on se justifie en prenant le voile de la religion, il devient gênant pour son adversaire de se défendre, parce que, en le faisant, il pourrait passer pour le défenseur de ce que la religion a interdit.» (*ibid.*, p. 1217-1218.) Il indique encore une fois le superflu de la passion de Rochemont en citant une contradiction des *Observations*;

«Rochemont dit que Molière n'a rien de comparable avec les grands farceurs du siècle, tandis qu'il reconnaît le talent de Molière comme auteur de farce dans un autre passage.» (*ibid.*, p. 1218.) Ensuite, il ébranle les louanges du Roi de Rochemont; «en apparence Rochemont fait les louanges du Roi, mais au fond de ses louanges, son argument ne tend qu'à faire voir que le Roi a eu tort de ne pas interdire la représentation de cette pièce. Les amis de Molière doivent donc défendre non seulement cette pièce mais aussi les intentions du Roi qui a autorisé la représentation; le Roi ne voulait pas qu'il y ait un pouvoir plus grand que le sien dans le royaume: il a refusé de donner raison aux hypocrites en interdisant la représentation de *Dom Juan* et il savait bien que partout dans l'Europe, *le Festin de Pierre* était accepté sans aucun problème.» (*ibid.*, p. 1219-1220.) Il continue sa critique de Rochemont qui a eu recours à la Reine-mère; «la foi de la Reine mère est si solide qu'elle n'intervient pas dans cette affaire en suivant les conseils des hypocrites. En outre, elle sait bien que cette pièce est utile à la religion.» (*ibid.*, p. 1221.)

De même que l'argument des *Observations* est limité dans le domaine non pas littéraire mais politique, la défense de la *Lettre* reste dans le même domaine. Il ne prétend pas, par exemple la raison esthétique de l'œuvre, mais sa justice politique. L'intention de l'entourage de Molière n'est pas de défendre la pièce comme une œuvre littéraire, mais de donner raison de faire monter la religion sur la scène de la comédie. Voici la différence entre cette polémique et la querelle de *l'Ecole des Femmes*. La querelle de *l'Ecole des Femmes* était la querelle plutôt littéraire; par exemple, l'argument de Dorante de la scène VI de *la Critique de l'Ecole des femmes* est une louange du genre comique, mais notre polémique était plutôt politique. Donc l'auteur de la *Lettre* ne sort jamais du domaine politique. Il ne prétend pas, disons la beauté de la pièce, mais la justice de son côté; «le raisonnement de Dom Juan: «Deux

et deux sont quatre, et quatre et quatre sont huit.》 est justifié non pas parce qu'il est beau mais parce que par cette seule réplique, l'adresse de Molière a bien racourci le raisonnement de l'athée.》 (*ibid.*, p. 1222.) Au total, le ton de la *Lettre* est une pareille justification ; «la pauvreté du discours de Sganarelle, défenseur de la cause de Dieu est plaidoyé parce que, s'il pouvait raisonner adroitement, il faudrait un débat entre les intérêts de Dieu et ceux de l'athée : étaler les raisons de l'athée, cela est impensable. La foudre en peinture de la fin de la pièce est justifiée parce que tout le théâtre lui-même est en peinture.》 (*ibid.*, p. 1223.) Au demeurant, la défense de la pièce ne pouvait dépasser de cette justification politique.

Après la publication de la *Lettre*, il y eut un incident qui encouragea le côté de Molière ; le 14 août, Louis XIV donna 6000 livres de pension à la troupe de Molière, et en même temps, elle reçut le titre de la Troupe du Roi. Encouragé de ces faveurs, l'auteur ajouta à la *Lettre* une apostille qui est une véritable contre-attaque.

Ici, pour la première fois, l'auteur se demande ce que c'est que le théâtre. Il blâme Rochemont qui ne connaît même pas la question ; «si, dans le théâtre, il fallait qu'il n'y ait que les vertueux, comme revendiquait Rochemont, le théâtre n'existerait pas : sur la scène, le vice doit exister, pour qu'il soit puni à la fin de la pièce.》 (*ibid.*, p. 1225-1226.)

Enfin, selon lui, «les attaques des adversaires de Molière ne sont pas des critiques justes : il est évident que Rochemont critique Molière non pas par charité mais par passion d'attaque. Pour Rochemont, tout est condamnable : il accuse Done Elvire et les paysannes, tandis que l'une est Madeleine pénitente et les autres se défendent comme il faut.》 (*ibid.*, p. 1226.)

Après tout, l'auteur dit que les attaques de Rochemont visent non seulement Dom Juan mais que sa vraie cible est *le Tartuffe*. «Savez-vous, Monsieur, où ce beau raisonnement sur l'athéisme

aboutit? A une satire du *Tartuffe*. L'Observateur n'avait garde d'y manquer, puisque ses remarques ne sont faites qu'à ce dessein.》 (*ibid.*, p. 1227.) En rappelant que les vrais dévots n'attaquaient pas cette pièce, l'auteur conclut que les manières d'attaques de Rochemont qui critique Molière en public sont précisément celles des hypocrites.

Pour terminer, il rappelle que la popularité de Molière ne tombe pas; Rochemont prétendait que la popularité de Molière n'était que fugitive et que les gens de bien regardaient ses pièces comme des prodiges. Mais «ce raisonnement se détruit assez de soi-même. (...) Molière n'a fait que deux pièces que les Tartufles reprennent, dont l'une n'a pas été jouée. Cependant nous avons également vu du monde à douze ou treize de ses pièces; il faut bien que le mérite l'y attire, et l'on doit être persuadé que toute la France a plus de lumières que l'auteur des *Observations du Festin de Pierre*.》 (*ibid.*, p. 1229.)

Voici les résumés des trois pamphlets de la polémique de 1665. Cette polémique était tenue surtout autour de ces deux points;

Premièrement, l'impiété de Molière qui a joué la religion dans la comédie. Rochemont prétend qu'il attaque les impiétés et l'hypocrisie de Molière pour soutenir les intérêts de Dieu. Par contre, les auteurs de la *Réponse* et de la *Lettre* prétendent critiquer les attaques des hypocrites et des faux dévots contre Molière pieux.

Deuxièmement et le plus significatif pour nous, le rôle de Sganarelle et Molière acteur qui a tenu ce rôle. L'attaque de Rochemont est portée plus contre Sganarelle que contre Dom Juan. Rochemont dit qu'il n'a pas l'intention d'attaquer Molière en personne, mais en réalité, en reprochant plutôt les bouffonneries de Sganarelle que l'impiété et l'athéisme de Dom Juan, il attaque Molière en personne et donc son talent⁽⁶⁾.

Ce reproche était conservé et appuyé par les autres hommes des lettres, au cours de la dernière moitié du XVII^e siècle. Par exem-

ple, le Prince de Conti dit dans son *Traité de la Comédie*; «L'auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde?» (cité dans MONGREDIEN, p. 232.)

De même que Conti jugea inconvenable Sganarelle comme défenseur de la cause de Dieu, les intérêts centraux autour de cette pièce se trouvaient dans la lignée de cette polémique. «L'impiété» de la pièce et les bouffonneries de Sganarelle étaient les objets les plus importants des critiques de l'époque. La plupart des témoignages de cette époque nous rapporte la répulsion pour cette impiété. Un auteur anonyme chanta un tel sonnet:

Sonnet Sur le Festin de Pierre

Tout Paris s'entretient du crime de Molière;
Tel dit: j'étoufferai cet infâme bouquain,
L'autre: je donnerai à ce maître faquain
De quoi se divertir à grands coups d'étrivière.

Qu'on le jette lié au fond de la rivière
Avec tous ces impies compagnons d'Arelequin;
Qu'on le traite en un mot comme dernier coquin,
Que ses yeux pour toujours soient privés de lumière.

Tous ces maux différents ensemble ramassés
Pour son impiété ne seraient pas assez;
Il faudrait qu'il fût mis entre quatre murailles,

Que ses approbateurs le vissent en ce lieu,
Qu'un vautour, jour et nuit, déchirât ses entrailles,
Pour monter aux impies à se moquer de Dieu.

(cité par MONGREDIEN, p. 233.)

D'Aubignac donna une opinion répulsive; «(*Dom Juan*) a donné beaucoup de peine aux gens de bien et n'a fort contenté les autres.» (cité par MONGREDIEN, p. 234.) Pendant cette époque-là, tandis que les représentations de la pièce n'étaient pas données, les ré-

actions replusives survivaient; en 1686 dans ses *Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs*, Baillet énonça; Molière est «un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde ait suscité à l'Eglise de Jésus-Christ.» (cité par COLLINET, p. 66.) Coustel dit dans ses *Sentiments de l'Eglise et de SS. Pères pour servir de décision sur la comédie et les comédiens*; «Il est vrai que ce scélérat devient à la fin un exemple de la justice divine; mais le tonnerre qui l'écrase fait assurément bien moins d'impression sur le cœur des méchants qui assistent à la représentation de cette pernicieuse pièce que les maximes détestables qu'on lui entend débiter n'en ont sur les esprits.» (cité par MONGREDIEN, p. 682.) Et de pareils jugements subsistaient jusqu'au début du XVIII^e siècle. Grimarest, le premier biographe de Molière, nous raconte le jugement de l'époque sur cette pièce; «Molière, qui avait accoutumé le public à lui donner souvent des nouveutez, hasarda son *Festin de Pierre* le 15 Février 1665. On en jugea dans ce tems-là, comme on en juge en celui-ci. Et Molière eut la prudence de ne point faire imprimer cette pièce; dont on fit dans le tems une très-mauvaise Critique.» (GRIMAREST, p. 60-61.) Cette remarque fut faite en 1715, cinquante ans après de la première représentation. Les représentations n'étaient pas données depuis cinquante ans mais les critiques de l'impiété de *Dom Juan* n'était pas éteintes du tout.

Par contre il y a, quand-même, quelques témoignages qui parlent de la beauté de la pièce. Par exemple, Rosimond, dont nous avons cité le nom plus haut, donne dans *Au lecteur* de son *Nouveau Festin de Pierre* qui fut publié en 1670, une histoire du thème de *Don Juan*; «Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on t'a présenté ce sujet (*Don Juan*). (...) M. de Villiers l'a traité pour l'Hôtel de Bourgogne et M. de Molière l'a fait voir depuis peu avec des beautés toutes particulières.» (cité par MONGREDIEN, p. 368.)

Et en 1677, quand Thomas Corneille versifia la pièce, il donna son *Au lecteur*, dans lequel il parle ainsi; «J'ai suivi la prose assez

exactement dans tout le reste, à l'exception des scènes du troisième et du cinquième acte, où j'ai fait parler des femmes. Ce sont scènes ajoutées à cet excellent original, et dont les défauts ne doivent point être imputés au célèbre auteur sous le nom duquel cette comédie est toujours représentée.» (cité par DESPOIS, p. 49.)

Et à la même occasion, Donneau de Visé, qui était plutôt opposé à Molière, exprima un sentiment favorable sur cette pièce dans son *Nouveau Mercure galant*; «Je ne dois pas oublier de vous dire qu'on a fait revivre une pièce dont vous n'osiez dire, il y a cinq ou six ans, tout le bien que vous en pensiez, à cause de certaines choses qui blessaient la délicatesse des scrupuleux. Elle en est à présent tout à fait purgée, et, au lieu qu'elle étoit en prose, elle a été mise en vers d'une manière qui a fait dire qu'elle n'a rien perdu des beautés de son original, qui même y en a fait trouver de nouvelles.» (cité par DESPOIS, p. 48.)

Ces témoignages favorables pour la pièce n'étaient pas faits par l'entourage de Molière, mais au contraire, par les auteurs qui étaient plutôt adversaires de Molière de son vivant. Il nous semble donc que ces témoignages méritent une considération. Bien qu'il n'y ait que peu de témoignages qui soient favorables pour la pièce, il doit y avoir eu, néanmoins, assez grand nombre de gens de lettres qui estimaient que cette pièce a une beauté.

V

Réactions du XVIII^e siècle

Le premier témoignage sur cette pièce du XVIII^e siècle est celui de Grimarest dont nous avons donné la citation dans le chapitre précédent. Comme nous l'avons constaté, il ne fait qu'entrevoir la réaction répulsive de l'époque.

Au cours du XVIII^e siècle, la version de Molière n'était ni jouée

ni publiée. Par conséquent, il ne nous reste que peu de mentions de cette version. Quant à la version de Thomas Corneille et à celle de l'édition censurée de 1682, elles furent publiées à plusieurs reprises. Mais ces versions ne contenant pas les audaces de la version originale, nous ne pouvons pas considérer des estimations sur ces versions comme égales à celles sur la version originale. Tout de même, dans les éditions de la version censurée, les éditeurs firent mention de la scène du Pauvre et donnèrent des jugements sur la version originale, quoi qu'ils ne connussent pas exactement le texte.

Durant la première moitié du siècle, la première représentation de *Dom Juan* de 1665 fut conjecturée comme un échec. La Serre et Voltaire supposèrent que cet échec venait de ce que la pièce était en cinq actes et en prose, ce qui n'était pas le goût du public de l'époque. Voltaire dit dans sa *Vie de Molière avec des jugements sur ses ouvrages* ;

A la première représentation du Festin de Pierre de Molière, il y avait une scène entre dom Juan et un pauvre. Dom Juan demandait à ce pauvre à quoi il passait sa vie dans la forêt ? A prier Dieu, répondait le pauvre, pour les honnetes gens qui me donnent l'aumône. Tu passe ta vie à prier Dieu ? disait dom Juan : si cela est, tu dois donc être fort à ton aise. Hélas ! Monsieur, je n'ai pas souvent de quoi manger. Cela ne se peut pas, répliquait dom Juan : Dieu ne saurait laisser mourir de faim ceux qui le prient du soir au matin. Tiens, voilà un louis d'or ; mais je te le donne pour l'amour de l'humanité.

Cette scène convenable au caractère impie de dom Juan, mais dont les esprits pouvaient faire un mauvaise usage, fut supprimée à la seconde représentation ; et ce retranchement fut peut-être cause du peu de succès de la pièce. (VOLTAIRE, p. 151.)

En 1773, un éditeur nommé Bret cherche dans son *Observation sur le Festin de Pierre* la rasion de la suppression de la scène du Pauvre, et il conclue que l'interdiction avait été faite discrètement à Mo-

lière, et que cette interdiction subsistait même à son époque; «Le Messieurs les faux dévots ont voulu faire bannir du théâtre, et condamner encore aujourd'hui.» (cité par SIMONNIN, tome I, p. 343.)

Cependant, les opinions générales du XVIII^e siècle sur *Dom Juan* reflètent la tendance du siècle des lumières. L'audace de la pièce commença à avoir d'autres sens; et parmi les audaces philosophiques de la version originale, la scène du Pauvre était la plus connue; Georges Couton dit dans son édition des *Œuvres complètes de Molière*; «Seul subsiste le souvenir de la scène du Pauvre. Les autres audaces étant oubliées, elle est devenue le symbole de ce que Dom Juan avait d'explosif.» (*Œuvres complètes*, tome II., p. 6.) Le témoignage de Voltaire que nous venons de citer en est une preuve. En 1734, La Serre, éditeur de *l'Œuvre de Molière* de 1734, donna un extrait de la scène du Pauvre⁽⁷⁾.

En 1777, une troupe, l'Ambigu Comique donna une représentation assez singulière. Dans cette pièce, il y avait une scène inspirée de la scène du Pauvre, mais bizarrement transfigurée. (cf., GENDARME DE BEVOTTE, tome I., p. 220.) La scène du Pauvre continuait à intéresser des critiques et des hommes de théâtre. Magnin parle le souvenir de sa jeunesse à l'occasion de la reprise du texte authentique de 1847; «Tout au plus s'est-elle permis quelques innocentes chuchoterie sur la suppression de la scène du pauvre, dont on parlait encore avec mystère dans ma jeunesse, comme d'un morceau de très haut goût et de grande hardiesse philosophique.» (MAGNIN, p. 560.) Ce témoignage fait en 1847 nous rapporte les atmosphères du milieu littéraire du XVIII^e siècle autour de la scène du Pauvre.

Le nouveau, au XVIII^e siècle, c'est que les interprétations de *Dom Juan* sont devenues plus libres, plus philosophiques et moins religieuses. Tandis que la représentation de la version originale était toujours suspendue, les critiques commencèrent à donner leur

propre interprétation libre.

VI

Interprétations du début du XIX^e siècle

Le XIX^e siècle est le siècle de la renaissance de la pièce. La pièce arriva à une nouvelle étape de sa carrière. En 1813, Simonin publia la scène du Pauvre dans son *Molière commenté d'après les observations de nos meilleurs critiques* (...) d'après l'édition d'Amsterdam de 1683. Et en 1819, l'éditeur Auger rétablit et publia le texte authentique d'après l'édition non censurée de 1682 et celle d'Amsterdam de 1683. (cf., DESPOIS, p. 71.)

Le 17 novembre 1841 à l'Odéon, *Dom Juan* fut joué avec le texte original après 175 ans de suspension. Et le 15 janvier 1847, à l'occasion du 225^e anniversaire de la naissance de Molière, la Comédie-Française adopta pour sa représentation le texte authentique au lieu de la version de Thomas Corneille. Et depuis cette date, les représentations de *Dom Juan* de Molière sont données exclusivement d'après ce texte.

Ce qui caractérise la représentation de 1841, c'est que les intérêts centraux du public furent tout autres de ce qu'avaient espéré les acteurs de l'Odéon. D'après la notice d'Eugène Despois, «l'on ne peut dire que l'œuvre de Molière ait alors repris possession du théâtre avec tout l'éclat qui eut été désirable, car les rôles ne furent pas tous convenablement remplis et la représentation manqua d'ensemble» (*Œuvres de Molière*, p. 54.) Maurice Descotes dit; «La création de Robert Kemp (du rôle de Dom Juan) passa à peu près inaperçue, et le succès alla tout entier à l'acteur Barré qui (...) «eut tous les honneurs de la soirée» dans le rôle de Pierrot: c'est assez dire que l'importance de la reprise du texte de Molière fut mal comprise par un public moins raffiné que celui de la rue de Richelieu.» (DESCOTES, p. 68.) En fin de compte, comme dit

Descotes, cette reprise n'était qu'un prélude à celle de la Comédie-Française.

La représentation à la Comédie-Française de la version originale eut un grand succès, et cela justifia la reprise définitive du texte original. La mise en scène, la décoration, les costumes de cette représentation étaient bien soignés. Théophile Gautier nous rapporte l'atmosphère de cette représentation dans son article d'un journal *La Presse*; «Les costumes et les décorations étaient d'une richesse rare au Théâtre-Français; l'enfer final est très beau. (...) La musique, tirée de *Don Juan* et du *Requiem* de Mozart, a été jouée très convenablement par l'orchestre du théâtre, peu accoutumé à de pareilles fêtes.» (cité par HORVILLE, p. 113.) Ces musiques de Mozart sont très significatives; l'exécution de la musique de Mozart mit la pièce dans un contexte culturel assez particulier; *Dom Juan* que le public attendait n'était pas le *Dom Juan* que nous connaissons, il n'était pas non plus ce que le public du XVIII^e siècle connaissait. Maurice Descotes dit; «C'était placer la pièce dans un cadre tout à fait étranger à l'atmosphère moliéresque, mais capable de répondre à l'attente des spectateurs: on désirait voir le rôle s'élargir et s'enrichir des créations de Mozart, Byron, Musset, Hoffmann (Gautier): ce que l'on attendait, c'était un Titan révolté, un Faust de l'amour.» (DESCOTES, p. 68-69.)

L'acteur qui a tenu le rôle de Dom Juan s'appelait Geffroy: il n'était pas le personnage. Il avait alors quarante-cinq ans. Son visage était sombre et austère. Il ne savait pas quitter sa froideur et sa sécheresse habituelles. Le public a estimé qu'il manquait de charme, d'abandon et de gaîté.

Le rôle de Sganarelle a été peu remarqué. Le chroniqueur de la *Revue des deux mondes*, Magnin, ne le cite même pas. Théophile Gautier se contente de noter simplement que Samson, acteur qui a tenu le rôle, a nasillé agréablement son rôle. (*cf.*, article cité.) Naturellement, cette remarque est faite avec le ton ironique. Au

demeurant, le rôle de Sganarelle n'avait aucune importance pour le public de cette époque. Quand on pense à l'importance du rôle dans la première représentation de 1665, ce fait est très étonnant et significatif.

Le plus remarquable dans cette représentation, c'est le succès du rôle du Pauvre. Ainsi qu'à la reprise de 1841, le personnage secondaire a obtenu la plus grande popularité; tout le succès est allé au rôle du Pauvre. Dans l'article que nous avons déjà cité, Magnin continue; «Enfin, le progrès des idées et le respect dû aux chefs-d'œuvre aidant, elle vient de reparaître sur le théâtre, cette courte et belle scène que n'aurait pas désavouée Shakespeare; nous l'avons vue enfin et entendue tout entière, telle qu'elle a jailli de l'âme et du cerveau de son auteur, telle que bien peu même des contemporains de Molière ont pu l'entendre et l'admirer; et pour combler le bonheur, elle a été interprétée d'une manière sublime par Ligier, qui, avec quatre ou cinq paroles sorties du cœur, sans cris, sans gestes, a ému profondément toute la salle.» (MAGNIN, p. 560.) Ce témoignage est intéressant; il montre bien que l'intérêt le plus important du metteur en scène et du public résidait précisément dans cette scène et que cet intérêt ne tendait pas vers le côté comique mais vers le côté pathétique. Le public voulait *Dom Juan* pathétique et tragique. En fin de compte, la représentation de 1847 était la représentation tout à fait différente de celle de 1665.

VII

Conclusion

Jusqu'ici, nous avons vu l'histoire des interprétations de *Dom Juan*. Et ce qui nous frappe le plus fort, c'est la différence, disons l'opposition, des interprétations de 1665 et des années 1840. Les mises en scène des œuvres théâtrales reflètent les manières de

penser de chaque époque. Il est possible qu'une même œuvre soit interprétée de façon soit comique soit tragique. Il y a beaucoup de facteurs qui décident du caractère d'une interprétation; soit culturelle, soit politique, soit religieuse, soit esthétique etc. Nous pensons que, pour mieux connaître une œuvre littéraire, il faut examiner non seulement l'œuvre elle-même, mais aussi les influences qu'elle a reçues des choses extra-littéraires. L'étude que nous avons voulu proposer n'est ni la proposition d'une nouvelle interprétation ni l'établissement de l'«unique et vraie» interprétation de *Dom Juan* de Molière, mais la proposition d'une étude de l'histoire des interprétations de ce chef-d'œuvre. En examinant l'histoire des interprétations, nous pourrions mieux connaître la propre valeur de l'œuvre et les estimés accordées à celle-ci. La valeur d'une œuvre littéraire ne réside pas dans l'œuvre seule mais aussi dans les critiques qu'on lui a accordées. La différence des interprétations de *Dom Juan* de 1665 et des années 1840 le montre précisément.

Nous n'avons pas l'intention de chercher les raisons pour lesquelles les interprétations de cette pièce sont si différentes selon l'époque; nous n'avons ni assez d'espace ni assez de capacité pour connaître et inventorier toutes ces raisons. Mais nous voudrions au moins rappeler que le XVIII^e siècle était l'époque de la formation du mythe de Don Juan. Au cours de ce siècle, le thème de Don Juan a obtenu le statut de mythe, le souvenir collectif. Maints auteurs traitaient ce thème dans leur œuvre: Mozart (Da Ponte), Hoffmann, Byron, Musset etc. En conséquence, sous les influences de ces auteurs de nature plutôt tragique, le public du début du XIX^e siècle avait des images tragiques de Don Juan. Le mythe n'est pas une œuvre littéraire qui est, avant tout, une invention personnelle, mais une invention de tous et de personne. Mais ses influences sur les œuvres littéraires ne sont pas négligeables. Surtout quand il s'agit d'une œuvre théâtrale telle que *Dom Juan*,

les interprétations peuvent être influencées par le mythe.

Nous voulons continuer à inventorier les interprétations théâtrales et critiques de cette pièce jusqu'à celles de nos jours, mais pour le moment, nous nous arrêtons ici.

NOTES

- (1) Cette étude est exposée le 16 juin 1985 à Fukuoka à l'occasion de la troisième réunion annuelle de la Société d'études de langue et littérature françaises de l'Université du Kyushu.
- (2) Cette pièce était attribuée à Brécours, mais en réalité, elle est à Champmeslé. Elle fut publiée en 1682. *cf.*, MONGREDIEN, p. 517.
- (3) Parmi les traductions énumérées dans la *Bibliographie moliéresque*, la version italienne comprise dans la traduction des œuvres par Nic. di Castilli, contient la scène du Pauvre d'après les éditions hollandaises. Les versions nombreuses en d'autres langues sont la plupart du dix-huitième siècle, sauf deux en allemand, une en danois, une en portugais, qui ont été publiées assez récemment, avec tout le théâtre et, à part, une en danois, de 1844, une en romain, de 1846, une en russe, de 1871. (*Œuvres de Molière*, notice, p. 72.)
- (4) Ces trois pamphlets publiés en 1665 sont repris dans l'édition de DESPOIS et dans celle de COUTON, nous donnons ici les pages de l'édition de COUTON. *Les Observations (...)*, p. 1199-1208., *Réponse (...)*, p. 1209-1216., et *Lettre (...)*, p. 1217-1230.
- (5) Les parties mises entre guillemets sont les résumés des pamphlets, nous indiquons ici les pages de ces parties de l'édition de COUTON.
- (6) D'après Maurice Descotes, le rôle de Sganarelle tenu par Molière était proche de ses autres rôles, donc farcesque: «Il abonde en tirades d'acteur et surtout en lazzis tout pareils à ceux qui composent la partie que l'auteur se réserve habituellement dans les farces» (DESCOTES, p. 81) Aussi le reproche de Rochemont contre l'impiété farcesque de Sganarelle amène-t-il les attaques sur Molière en personne et sur les autres rôles tenus par lui.
- (7) La Serre nous rapporte un souvenir de la scène du Pauvre dans sa *Mémoire sur la vie et les ouvrages de Molière*,: «Dom Juan dans une scène avec un pauvre qui lui demandait l'aumône, ayant appris de lui qu'il passait sa vie à prier Dieu, et qu'il n'avait pas souvent de quoi manger, ajoutait: «Tu passes ta vie à prier Dieu, et il te laisse mourir de faim, prends cet argent, je te le donne pour l'amour de l'humanité.»» (LA SERRE, p. XXXII. note (b).)

BIBLIOGRAPHIE

- Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1976, Bib. de la Pléiade, texte établi, présenté et annoté par Georges COUTON.
- Œuvres de Molière*, tome V, Paris, Hachette, 1925, Les Grands écrivains de la France, éditée par Eugène DESPOIS, et Paul MESNARD.
- COLLINET, Jean-Pierre, *Lectures de Molière*, Paris, Armand Colin, 1974.
- DESCOTES, Maurice, *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Paris, P. U. F., 1976.
- GENDARME DE BEVOTTE, Georges, *La légende de Don Juan, son évolution des origines au romantisme*, Paris, Hachette, 1911.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois, sieur de, *La Vie de M. de Molière*, Genève, Slatkine, 1973, éditions critique par Georges MONGREDIEN.
- HORVILLE, Robert, *«Dom Juan» de Molière, une dramaturgie de rupture*, Paris, Larousse, 1972.
- JURGENS, Madeleine et MAXFIELD-MILLER, Elisabeth, *Cent ans de la recherche sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Paris, Imprimerie nationale, 1963.
- LA GRANGE, Charles Varlet de, *Le Registre*, Genève, Slatkine, 1977.
- LA SERRE, *Mémoire sur la vie et les œuvres de Molière*, Paris, 1734, p. XVII-LXI.
- MAGNIN, Charles, «Le Don Juan de Molière au Théâtre-Français», *Revue des deux mondes*, Paris, Tome XVII 1^{er} janvier 1847, p. 557-567.
- MICHAUT, Gustave, *Les débuts de Molière à Paris*, Genève, Slatkine, 1968.
- MICHAUT, Gustave, *La jeunesse de Molière*, Genève, Slatkine, 1968.
- MICHAUT, Gustave, *Les luttes de Molière*, Genève, Slatkine, 1968.
- MONGREDIEN, Georges, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, C. N. R. S., 1965.
- ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1981.
- SIMONNIN, J., *Molière commenté d'après les observations de nos meilleuss critiques; son éloge par Chamfort, et des remarques inédites du père Roger, ex-jésuite*, Paris, Migneret, 1813.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1979.
- VOLTAIRE, *Vie de Molière avec des jugements sur ses ouvrages*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 47, p. 117-179., Paris, Imprimerie de la société littéraire, 1785.